



IDEAL ET REALITES DU CHANT MONASTIQUE

Daniel Saulnier

► To cite this version:

Daniel Saulnier. IDEAL ET REALITES DU CHANT MONASTIQUE. MUSICA / MEMORIA : La création polyphonique entre oralité et écriture, Philippe Canguilhem Université Toulouse-Jean Jaurès, Apr 2012, Toulouse, France. hal-01194497

HAL Id: hal-01194497

<https://hal.science/hal-01194497>

Submitted on 7 Sep 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives | 4.0 International License

IDEAL ET REALITES DU CHANT MONASTIQUE

Daniel Saulnier

Centre d'études supérieures de la Renaissance

Il y a deux ans, en recevant l'invitation à participer au colloque « 1000 ans de chant grégorien » Philippe Canguilhem s'amusait en confiant à un ami commun : « Tu te rends compte, je suis invité à Solesmes pour parler de faux-bourçons ! » Juste retour du balancier : me voici invité à parler du chant monastique monodique dans un colloque centré sur la polyphonie ! Inévitablement, mes paroles tiendront à la fois de la communication scientifique et du témoignage personnel. Mais si nous nous efforçons de bien distinguer les genres littéraires, les deux choses n'ont rien d'incompatible.

1. Apprendre à chanter

Si l'on veut comprendre quelque chose au chant monastique, il faut poser un préliminaire fondamental : ceux qui sont réunis dans le chœur du monastère n'y sont pas entrés pour le chant, et sont en général, à leur arrivée, dépourvus de toute compétence musicale¹.

Le nouveau venu prend la dernière place, dans tous les sens de ce terme. Au chœur comme ailleurs, il est – et se sait – observé par tous. S'il a demandé à entrer dans cette communauté, c'est qu'il l'admire – voire l'idéalise – et fera, bien sûr, tout pour éviter de la heurter en se singularisant. Un tel comportement se trouve encore renforcé quand il s'agit de l'acte le plus solennel de la communauté : l'office divin ou *Opus Dei* (Œuvre de Dieu), comme dit saint Benoît dans sa Règle.

« Nous croyons que la divine présence est partout et qu'en tout lieu les yeux du Seigneur regardent les bons et les mauvais. Mais cela nous le croyons au plus haut point et sans le moindre doute quand nous sommes présents à l'Œuvre de Dieu... Considérons donc comment il convient de se comporter en présence de la divinité et de ses anges. Et quand nous chantons les psaumes, tenons-nous de telle sorte que notre esprit soit en accord avec notre voix. »²

Remarquons déjà comment à cette époque, les dispositions requises dans le chant sont avant tout d'ordre intérieur et spirituel :

¹ Un homme ou une femme est admis dans un monastère suite à une demande insistante d'ordre spirituel. Il ou elle se présente pour « chercher Dieu », dans le cadre d'une communauté qui poursuit le même idéal d'une vie de prière séparée du monde. Le fait que la communauté passe de quatre à six heures par jour au chœur pour chanter est signalé à l'avance au candidat comme une source possible de difficultés. Mais en aucun cas, sa compétence ou son incompétence musicales ne sont évaluées au cours de la phase d'admission.

² *Regula*, 19,1-2, 6-7. Ici comme ensuite, sauf mention contraire, il s'agit de notre traduction.

« Si, lorsque nous voulons suggérer quelque chose à des hommes puissants, nous n'osons le faire qu'avec humilité et grand respect, combien plus devons-nous supplier le Seigneur Dieu de l'univers en toute humilité et pureté de dévotion. »³

Plus avant dans le Moyen Age, la perspective changera, et des considérations plus musicales seront introduites, je le montrerai tout à l'heure.

Avant même de recevoir les premiers rudiments du « comment chanter », le jeune homme va donc travailler à insérer son filet de voix dans le mouvement général, et tout mettre en œuvre pour éviter de se faire remarquer, se taisant pour écouter dès qu'il n'est pas sûr de lui. D'ailleurs, quelle importance ? ce qu'il ne sait pas faire aujourd'hui se représentera demain, la semaine prochaine, dans un mois ou dans un an : c'est la grâce du cycle liturgique.

L'apprentissage du jeune moine – sauf s'il a fait des études de musique – est donc essentiellement basé sur l'imitation et la mémorisation.

L'abbé de Solesmes qui, au début des années 80 m'avait confié le soin d'enseigner le chant aux novices, insistait régulièrement sur l'importance de leur enseigner le solfège, lui-même n'ayant jamais reçu, disait-il, la moindre formation musicale. Pourtant chaque jour, à la messe, lorsqu'il déposait son graduel sur son prie-dieu pour imposer l'encens, il continuait spontanément à chanter le chant d'offertoire.

Ceci dit, l'expérience montre que celui qui n'a pas reçu une véritable éducation musicale avant d'entrer au monastère, ne la recevra jamais une fois entré. Cela ne l'empêchera pas toutefois de tenir une place honorable dans le chœur, voire même de devenir un bon soliste.

Les rares candidats qui entrent avec un bon bagage musical rencontrent, eux, des difficultés d'un autre type, qui pourraient être évoquées dans une prochaine communication.

2. Se dévoiler par sa voix

De toutes les activités du moine et de la moniale, nous l'avons dit, la plus solennelle, celle qui l'engage le plus, c'est la célébration liturgique, la messe et l'office divin. Dans leur majorité, moines et moniales sont appelés à présider un jour la célébration de l'office. Ils doivent donc arriver à un niveau minimum : chanter une lecture ou une prière. Les prêtres devront être capables de chanter la messe tout entière.

« Seuls les frères qui en ont reçu l'ordre de l'abbé imposeront les psaumes et les antiennes. Que personne ne prétende chanter ou lire s'il ne peut remplir cet office de manière à édifier ceux qui écoutent. Et que cela soit fait avec humilité et gravité, et selon l'ordre de l'abbé. »⁴

³ *Regula*, 20, 1-2.

Les premiers solos vocaux vont donc revêtir un caractère redoutable. C'est une sorte de rite de passage, au cours duquel, en chantant, le jeune moine va d'une certaine manière se faire reconnaître comme apte à intégrer la communauté. La première fois qu'il lit une lecture au chœur, en présence de tous, est vécue avec une forte émotion par le sujet. Donner sa voix n'est jamais un acte indifférent :

« Parler de la voix, c'est parler de l'homme. La voix est une manifestation privilégiée de l'être personnel au cœur des résonances universelles de ce monde créé. Le phénomène vocal détient ce pouvoir tout à fait remarquable de permettre l'adéquation, la coïncidence entre le plus intime de la personne humaine et le plus extérieur de la création ; c'est pourquoi ce phénomène, indépendamment même du message qu'il porte, occupe une place si prépondérante dans tous les cultes religieux dont l'ambition rejoint bien cette préoccupation réconciliatrice entre l'intime et l'universel, présents en chaque homme. »⁵

Cet événement, qui se produit en général au bout d'un ou deux ans après son arrivée, a été soigneusement préparé pendant plusieurs semaines, parfois plusieurs mois, et constitue en fait la principale formation musicale que recevra le jeune moine. Il est encore au noviciat et, à la première « récréation »⁶, il lui faudra affronter les regards, et les réflexions – plus ou moins adroites, plus ou moins bienveillantes – de ses jeunes confrères et du Maître des novices, voire de quelques anciens qui n'hésiteront pas à « franchir la barrière canonique »⁷ pour lui faire part de leur avis, traitant en quelque sorte ainsi l'émotion qui avait été la leur 20, 30, 40 ou 50 années plus tôt.

Pour en rester un moment dans le registre affectif, il est bien connu que produire sa voix en public, et notamment chanter, c'est dévoiler aux autres toute une intimité qu'on n'est pas tout à fait sûr de contrôler. Dévoiler aux autres, mais aussi à soi-même. Le jeune candidat doit faire face à cette expérience psychologique intense, qui peut marquer tout son avenir de « chanteur ».

Les moines ont l'intention de chanter pour Dieu seul, sans doute. C'est une réalité effective pendant l'office de nuit. Mais, le plus souvent, il y a dans la nef des fidèles, de la famille, des visiteurs, touristes, curieux et admirateurs, qui assistent à la liturgie. « Edifier ceux qui écoutent », c'est sans doute donner une bonne image publique du monastère, mais une communauté peut aussi jouir d'une certaine réputation musicale, comme Port-Royal autrefois :

« Je ne sais comment je parlerai de l'office divin qu'elles font non pas comme des filles, mais comme des Anges ; car c'est ce qui m'a charmé le cœur, ces âmes saintes entendant parfaitement tout ce qu'elles disent et

⁴ *Regula*, 47, 2-4.

⁵ J.-P. LONGEAT, « La voix intérieure et son incarnation », revue *Communio* (à paraître).

⁶ Dans l'usage actuel, les novices disposent chaque jour d'un moment d'une durée d'environ 50 minutes, au cours duquel ils se détendent ensemble, sous la direction du Maître des novices et de son aide.

⁷ Conformément à la règle de saint Benoît, les novices vivent en partie séparément des moines plus anciens. Pendant la formation au noviciat, il est interdit aux moines plus anciens de parler aux novices sans permission expresse du Maître des novices.

donnant le ton et l'inflexion de voix à tout ce qu'elles chantent de manière que leur voix parle au cœur plus merveilleusement qu'à l'oreille. »⁸

Cette dimension de « spectacle » ne peut pas être sous-estimée, non plus que son impact psychologique sur l'expérience vocale publique.

3. Une seule référence valide : la communauté

Dans leur pratique chorale, quelques communautés se réclament d'une figure emblématique. La plus connue est sans doute dom Joseph Gajard⁹, réputé pour sa pédagogie grégorienne à laquelle se rattachent explicitement plusieurs monastères français. Mais le plus souvent, c'est la communauté elle-même qui constitue la référence et la norme du chant.

C'est ainsi que le jour même de mon entrée à Solesmes, j'eus la surprise de constater qu'à trois reprises, le chœur modifiait une note dans l'introit *Gaudeamus*¹⁰. Celui qui avait introduit cette modification n'avait jamais eu besoin de la justifier, et ses successeurs encore moins !

Dans ces conditions, de petits détails dans la manière de chanter deviennent très vite des « marqueurs communautaires ». Le moine n'ayant en général d'autres références musicales que la pratique de sa communauté, rapporte toute évaluation à cette pratique.

Je me souviens que dans la formation à la lecture des moines de Solesmes, on insistait particulièrement sur la couleur des voyelles. En français, *E* et *O* sont plus ou moins ouverts ou fermés¹¹. En latin, nous n'en savons rien ; mais pour des chanteurs francophones, on comprend qu'une convention soit nécessaire si l'on veut obtenir un minimum d'homogénéité chorale¹². J'avais observé que la diversité de prononciation des *E* et des *O* était la première chose que remarquaient les jeunes moines, si je leur faisais écouter un enregistrement d'un autre chœur ou bien lorsque la messe était présidée par un prélat en visite. Pour eux, la première appréciation de la valeur d'un chant se faisait sur la base de ce qu'avait été leur formation monastique.

Et c'est un fait qu'un chœur monastique se distingue immédiatement des autres à l'oreille. Certes, entre ces monastères, le cadre d'interprétation est largement commun. Mais le mode

⁸ M. BRULIN, *Le verbe et la voix. La manifestation vocale dans le culte en France au XVII^e siècle*, Paris, 1998, 234.

⁹ Souvent associé en arrière plan à son prédécesseur André Mocquereau, auteur du *Nombre musical*, cf. *infra*.

¹⁰ *Graduale Triplex*, 545. Sur les mots *diem festum celebrantes* les groupes *sol-fa-fa* étaient chantés *sol-mi-fa*. La modification avait été introduite par dom Gajard au début du XX^e siècle : à une époque où on ne savait pas faire chanter les neumes unissoniques, la rythmique de Solesmes rendait le passage particulièrement peu festif. Jamais inscrite dans les livres de chœur, la correction était passée dans la tradition orale. Elle devait rester dans l'usage jusqu'en 2003.

¹¹ Cf. L. FAVRE, *Dictionnaire de la prononciation française*, Paris, 1900, A-16.

¹² A l'époque, j'avais fait une recherche sur ce sujet. Les normes de la « prononciation romaine » du latin, promulguées à la suite du *Motu proprio* de saint Pie X, ne concernent que les consonnes et le *U*. Relativement aux autres voyelles, aucune norme n'était donnée. L'usage adopté par Solesmes consistait à appliquer les conventions phonétique du français au latin : cf. J.-M. PIERRET, *Phonétique historique du français et notions de phonétique générale*, Louvain-la-Neuve, 1994, 109-110.

d'apprentissage, essentiellement fondé sur la mémorisation et l'imitation, façonne une oreille, une couleur de voix, des qualités et des défauts communautaires spécifiques.

Ces qualités et défauts sont acquis dans un régime de tradition orale. Ils s'enracinent dans une pratique quotidienne d'au moins un demi-siècle en général, et sont donc pratiquement immuables. Au cours des années 70-90, l'enseignement des découvertes de dom Eugène Cardine en matière de sémiologie et d'interprétation a été largement diffusé en milieu monastique. Pourtant le style de chant des monastères, même avec des maîtres de chœur très intéressés à la démarche, n'a, au bout de quarante ans, pratiquement pas subi de modifications.

L'ample domaine du jugement moral n'est jamais bien loin de la simple appréciation artistique. Pour l'individu, s'écarter de la norme du chœur peut être vécu comme une transgression de son identité. Pour la communauté dans son ensemble, s'écarter de « ce qu'on a toujours fait », c'est un peu trahir la tradition.

4. Soliste et chœur : le défi de l'humilité

Il ne fait aucun doute que la liturgie monastique – comme toute liturgie chrétienne – faisait aux origines une large place au soliste. Les premiers témoignages montrent que c'est lui qui chantait alors les psaumes tandis que les autres moines l'écoutaient assis :

« Tous les religieux s'assirent alors, comme c'est encore l'usage en Égypte, et regardèrent celui qui officiait, en s'unissant à lui de tout leur cœur. Lorsqu'il eut récité onze psaumes d'un ton égal et sans s'arrêter, en les séparant seulement par une prière, il en ajouta un douzième qu'il finit par l'alléluia. »¹³

Même si le texte de la Règle ne mentionne qu'une fois le *cantor*¹⁴, les nombreuses allusions au style *in directum* ou à la manière de chanter les psaumes et les répons ne laissent aucun doute sur son rôle prépondérant, notamment dans les petites communautés comme celles fondées par saint Benoît¹⁵.

Au cours du Moyen Âge, le rôle musical du soliste ne s'accroît pas, mais sa dignité honorifique s'amplifie considérablement : il devient le Chantre, premier personnage du Chœur, après le Supérieur. Cette dignité est manifestée par son vêtement (la chape) et son bâton (signe d'autorité), et se traduit dans divers privilèges.

Dès lors, la compétence et l'intégrité morale ne sont plus les seuls critères de choix du chantre. La santé et l'apparence physique finiront aussi par compter :

¹³ J. CASSIEN, *Institutions*, 2, 5 (E. CARTIER trad., Paris, 1872).

¹⁴ A propos du chant du *Gloria* à la fin des répons (*Regula*, 9, 5).

¹⁵ D'après saint Grégoire, elles ne comptaient que douze moines (*Dialogues*, 2, 3, 13). La Règle prévoit pour elles des styles de chant spécifiques : *Si maior congregatio fuerit, cum antefanas, si vero minor, in directum psallantur* (*Regula*, 17, 6).

Habitudine corporis sit conspicuus, omni deformitate carens.¹⁶

« Qu'il ait une santé physique remarquable, et qu'il soit dépourvu de toute laideur. »

A la fin du XIX^e siècle et au cours du XX^e, le chantre du monastère reste un personnage central de la chorégraphie des liturgies solennelles. Un certain nombre d'intonations et de chants lui sont réservés : première antienne de tous les offices, lectures solennelles du martyrologe à Noël et des Leçons de Ténèbres aux Jours saints.

Mais son influence musicale demeure souvent très limitée, pour deux raisons. D'abord, parce que de nombreux solos (notamment les versets virtuoses du graduel et de l'alléluia¹⁷) sont désormais confiés à de petits groupes de deux ou quatre chanteurs, voire à toute la *schola cantorum*. Et ensuite parce que se profile un nouvel acteur du chant monastique : le Maître de chœur. Censé posséder la science du chant, il est chargé de modérer le chœur et d'enseigner la communauté. Un peu « au-dessus » de la *schola* des chantres, sa mission possède une dimension spirituelle indéniable. Il l'exerce parfois sans être ou avoir été lui-même chanteur¹⁸.

Cette situation nouvelle du chantre nous emmène fort loin du rôle très exposé qu'a connu le soliste du psaume responsorial antique ou médiéval. Elle correspond en fait à une nouvelle esthétique du chant qui met progressivement l'accent sur le chant de l'ensemble du chœur et sur l'union des voix. Elle apparaît au cours du Moyen Age, comme en témoigne la *Regula canonicorum* de Chrodegang, évêque de Metz (712-766), qui reprend littéralement les dispositions spirituelles de la Règle bénédictine vis-à-vis du chant¹⁹, mais y ajoute un commentaire prolixe sur l'union des voix et diverses conditions de bon exercice de la charge de chantre :

« Les chantres doivent veiller avec le plus grand soin à ne point flétrir par le vice le don qui leur a été concédé par la grâce divine, mais, au contraire, à le parer d'humilité, de sobriété, de désintéressement et de tous les autres ornements des vertus exemplaires : eux dont le chant élève les âmes du peuple présent vers la commémoration et l'amour des choses célestes non seulement en raison de la sublimité des paroles, mais également de la suavité des mélodies qui les accompagnent.

Il importe en effet que le chantre, selon la tradition de nos pères, se distingue et s'illustre tant par sa voix que par son art afin d'inspirer les âmes des auditeurs par la beauté de son chant. Les chantres, par conséquent, ne

¹⁶ *Constitutions des Trésorier, chanoines et collège de la Sainte-Chapelle royale du Palais*, Paris, 1779, 226.

¹⁷ Cf. G. LE VOT, « Le Chant médiéval et la virtuosité vocale », in *Défense et illustration de la virtuosité*, éd. A. PENESCO, Lyon, 1997, 17-18.

¹⁸ C'est tout à fait remarquable à Solesmes. Dès 1884, dom André Mocquereau envisageait divers moyens de maintenir une santé vocale éprouvée, cf. P. COMBE, *Histoire de la restauration du chant grégorien d'après des documents inédits*, Solesmes, 1969, 124. Dom Joseph Gajard (1911-1971), qui fut d'abord chantre, dirigea le chœur plusieurs décennies après s'être « cassé » la voix ; la dernière décennie de son mandat, il restait même assis sur une chaise au bout des stalles, et ne dirigeait plus la *schola* de manière effective. Son successeur, dom Jean Claire (1971-1996), directeur et musicologue réputé, ne devait jamais chanter. Atteint par la surdité en 1987, il resta cependant en charge de la direction du chœur pendant neuf ans encore. Son successeur, dom Richard Gagné (1996-2003), organiste et musicologue, n'avait non plus aucune expérience vocale et n'assurait aucune partie de chantre. Il faut attendre 2003 pour voir un chantre, dom Yves-Marie Lelièvre, assumer la direction du chœur et conserver la charge de préchantre.

¹⁹ *Sancti Chrodegangi Metensis Episcopi (742-766) Regula canonicorum*, cap. 7, éd. W. Schmitz, Hanovre, 1889, 7.

s'estimeront pas supérieurs aux autres en s'enorgueillissant du don qui leur a été accordé, mais collaboreront avec humilité. Et ils feront preuve aussi bien de réserve que de modestie dans l'accomplissement du service divin. Ainsi, que leur prestation soit fonction du nombre de clercs, de l'importance de la cérémonie et du temps disponible, et qu'ils dirigent les voix des autres. En outre, qu'ils prononcent correctement et avec soin les syllabes des paroles.

Quant à ceux qui sont moins doués pour cet art, il est préférable, jusqu'à ce qu'ils soient mieux instruits, qu'ils se taisent, plutôt que de chanter de manière erronée et d'entraîner les autres à chanter faux. Et que la psalmodie, à l'église, soit exécutée non pas à la hâte, ni avec des voix fortes, confuses et indisciplinées, mais avec sobriété, clarté et humilité : ceci afin que l'esprit des exécutants soit nourri de la beauté des psaumes, et que l'ouïe des auditeurs soit charmée par la qualité de l'exécution. En effet, bien qu'il soit de mise que les chants de certains offices soient exécutés d'une voix puissante, dans la cantillation des psaumes, toutefois, un tel style d'exécution doit être évité. »²⁰

Ce souci de l'ensemble ira croissant au cours des siècles, et les recommandations se feront de plus en plus précises. Ainsi, à la Sainte-Chapelle de Paris juste avant la Révolution :

*Ad Cantorem pertinet curare ut divinum officium horis statutis et convenienti pulsatione premissa, juxta dierum qualitatem distincte ac devote celebretur ; debita pausa in medio versus cujuslibet psalmi exacte servetur ; correcta fiat verborum pronuntiatio et interpunctio ; summus fiat concinentium consensus et concordia ; nullius vox ante alios præcurrat, nec post alios moretur ; nulla sit in cantu et cæremoniis diversitas, sed eadem semper in omnibus observetur æqualitas.*²¹

« Il revient au Chantre de veiller à ce que l'office divin, précédé de la sonnerie de cloche appropriée, soit célébré aux heures fixées, distinctement et avec piété, en tenant compte de la qualité des jours ; que la pause juste soit exactement observée à la médiane des versets de psaumes ; que la prononciation des mots et la ponctuation soient correctes ; que soit réalisées à la perfection l'unanimité et la concorde de ceux qui chantent ; qu'aucune voix ne coure en avant des autres, ni ne traîne après les autres ; qu'il n'y ait dans le chant et les cérémonies aucune disparité, mais qu'on y observe toujours et en tout l'égalité. »

Bien sûr, le chantre soliste continue d'exister, dans sa fonction comme dans sa dignité, mais on note une progressive réduction de son importance, concomitante avec une valorisation du chœur et de l'unisson, et l'émergence de la figure du Maître de chœur.²²

Un tel changement s'explique par les profondes motivations spirituelles exposées au début de cette communication. Il procède aussi de diverses raisons musico-historiques : progrès de l'éducation musicale, ample diffusion du chant grégorien par de nouvelles technologies, normes et pratiques

²⁰ Trad. Y. CHARTIER : http://www.musicologie.org/publiem/hmt/hmt_chrodegang.html. Il s'agit de la « règle longue », Migne, *PL* 89, col. 1079.

²¹ *Constitutions des Trésorier, chanoines et collège de la Sainte-Chapelle royale du Palais*, Paris, 1779, 227.

²² A nuancer selon les monastères, le titulaire de la charge traditionnelle de Chantre pouvant cumuler celle de Maître de chœur.

musicales consécutives au *Motu proprio* saint Pie X²³, et, bien sûr, des goûts musicaux de l'époque²⁴.

Pourtant, en milieu monastique, un autre motif a été décisif. Dans la société monastique, la première hiérarchie est celle de la *conversio*, l'arrivée au monastère²⁵. Seuls les prêtres et quelques moines avec qui l'Abbé partage une partie de son autorité sont amenés à « passer devant les autres », préséance qui n'est pas sans résonance dans une société fermée théoriquement composée d'égaux. Le talent du chantre s'impose à tous avec évidence, à chaque Heure de l'office et toute l'année. Il tient de fait une première place dans les cérémonies. Son art a quelque chose de fascinant et exerce une séduction qui a toujours inquiété les milieux ascétiques :

« ...pour deux raisons essentielles. En premier lieu, ils la considèrent comme un danger en raison de son pouvoir sur les passions et les émotions qui font d'elle un objet de jouissance ; en second lieu, ils la voient comme un cheval de Troie par lequel peuvent s'infiltrer des éléments profanes dans le domaine sacré. »²⁶

Tous ces éléments font du domaine du chantre un espace où peuvent naître et se développer des tensions, envies, jalousies et rancunes, d'autant plus difficiles à traiter qu'elles sont de nature artistique et donc subjective et irrationnelle, et d'autant plus embarrassantes qu'elles risquent d'atteindre leur point culminant au cours de la célébration liturgique.

5. Quand le chef n'est pas là, comment fait-on ?

Lorsque de 1996 à 2007, j'ai développé des sessions de chant destinées aux maîtres et maîtresses de chœur de monastères, j'y ai imposé une formation à la direction du chant grégorien, avec le concours d'un professionnel. Quel ne fut pas mon étonnement de constater que, dans leur majorité, ces maîtres de chœur n'exerçaient, au chœur, dans l'action liturgique, aucune gestuelle, aucune direction effective. Tel était l'usage de leur monastère qui, avec le temps, avait acquis le poids d'une interdiction formelle.

A Solesmes, le Maître de chœur voyage beaucoup, pour diverses raisons. Et l'usage veut que lorsque le Maître de chœur est absent, personne ne dirige le chant.

Voilà deux situations qui amènent l'observateur à se demander comment il est possible de chanter ensemble lorsqu'il n'y a pas de direction ? »

²³ Cf. J.-Y. HAMELINE, « Le motu proprio de Pie X et l'instruction sur la musique sacrée (22 novembre 1903) », *La Maison-Dieu*, 239 (2004/3), 85-120.

²⁴ Cf. D. SAULNIER, « Les racines de l'interprétation grégorienne de dom Eugène Cardine. Joseph Pothier et André Mocquereau », *Etudes grégoriennes* 35 (2008), 182 ; G. LE VOT, *Le Chant médiéval*, op. cit. supra, 40.

²⁵ *Ergo excepto hos quos, ut diximus, altiori consilio abbas praetulerit vel degradaverit certis ex causis, reliqui omnes ut convertuntur ita sint, ut verbi gratia qui secunda hora diei venerit in monasterio iuniorum se noverit illius esse qui prima hora venit diei, cuiuslibet aetatis aut dignitatis sit* (Regula, 63, 7-8).

²⁶ M. GOMEZ-GARCIA PLATA, « La Passion selon les Andalous : La *Saeta flamenca* ou chanter pour le Nazareno et la Dolorosa », *Revue d'études hispaniques*, 2004, 35.

En fait, seuls les musiciens posent cette question, car leur formation les habitue à cette exigence. Sous le régime oral d'un chant traditionnel, la question n'est pas ouvertement formulée. Des conventions écrites et des « codes » communautaires interviennent pour compenser l'absence de direction.

La question n'est pas nouvelle... Depuis le milieu du Moyen Age, les livres de chant des Ordres religieux comportent des signes spécifiques destinés à unifier le chant d'une communauté de non-musiciens. Ce sont des barres verticales²⁷ qui distinguent des groupes de mots ou de syllabes, voire de notes dans les neumes un peu longs²⁸. Initialement destinées à faciliter la lecture, ces barres acquièrent progressivement une signification rythmique de pause dans le chant²⁹.

Au début du xx^e siècle, l'édition Vaticane du Graduel et de l'Antiphonaire reprit ce système en établissant une hiérarchie de distinctions au service du phrasé. Mais il est remarquable que les éditions monastiques allèrent beaucoup plus loin, en y superposant un système théorique d'épisèmes verticaux et de points qui permettait de verrouiller le rythme en une succession de petites cellules de deux ou, au plus, trois notes³⁰. Appliqué à la lettre, ce système donnerait froid dans le dos au premier musicien venu ; mais, entre les mains du pédagogue et qu'était dom Gajard, il donna des résultats intéressants, que personne d'autre que lui ne put d'ailleurs jamais obtenir.

Quand le Maître de chœur s'absente, le chœur dispose toujours des signes rythmiques, encore tempérés par l'habitude « serinée » par le maître au cours de la *recordatio* hebdomadaire. Pendant un certain temps, le chœur peut continuer à chanter ensemble sans perdre trop de style...

En guise de conclusion

En méditant la commande qui m'était aimablement adressée par Philippe Canguilhem, j'ai pris conscience au cours de ces dernières semaines que le sujet n'avait guère été abordé jusqu'ici. Bien sûr, on trouve çà et là quelques anecdotes et récits de performance. Mais la confrontation vivante du milieu du chant monastique avec une compétence anthro-po-musicologique constitue un champ passionnant et immense qui fournirait aisément la matière d'un ouvrage entier.

J'ai le sentiment d'avoir été tout sauf exhaustif. C'est pourquoi, plutôt que de conclure, je livrerai ces réflexions à vos questions et à votre étonnement : vous saurez me stimuler pour aller de l'avant et approfondir cette recherche.

²⁷ Cf., par exemple, les manuscrits Karlsruhe, Badische Landesbibliothek Saint-Georges VI, ou Grande-Chartreuse, 808.

²⁸ Cf. *Paléographie musicale* 1 (Solesmes, 1889), 50.

²⁹ En tout cas c'est ce qu'affirme la notice bibliographique de la Grande-Chartreuse, aimablement communiquée par Dom Luc Fauchon.

³⁰ Système rythmique théoriquement conçu par dom André Mocquereau dans le *Nombre musical grégorien* (Paris, 1908 et 1927), et popularisé par dom Joseph Gajard dans *La méthode de Solesmes, ses principes constitutifs, ses règles pratiques d'interprétation*, conférence prononcée à Mexico en 1949 et publiée par Desclée en 1951.